

IMÁGENES Y PENSAMIENTOS ESENCIALES SOBRE LA DONCELLA DE ORLÉANS: DREYER Y BRESSON

JULIO RODRÍGUEZ CHICO
Centre d'Investigacions Film-Història
(Universitat de Barcelona)

Resumen:

En este trabajo se hace una aproximación a la figura de Juana de Arco en las películas de Carl Theodor Dreyer (1928) y de Robert Bresson (1961). Ambos parten de las *Actas del Proceso Inquisitorial*, pero no pretenden una reconstrucción histórica sino mostrar los dilemas de conciencia y el sufrimiento de un alma injustamente acusada. Lo hacen con una austera economía narrativa y con un radical despojamiento formal. Sin embargo, son dos estéticas dispares con las que pretenden expresar el drama y el dolor, junto a la duda y la paz de un espíritu noble, y también la inefable manifestación de Dios que se refleja en el rostro de la *Doncella* o por medio del *fuera de campo*. De esta manera, logran unas imágenes esenciales y auténticas que parten de lo material para llegar hasta lo espiritual por la abstracción, y un lenguaje propio que se distancia del teatro con formas cinematográficas que evocan lo trascendente y que invitan al espectador a la reflexión. El resultado es un testimonio vivo que recoge el sentir de una época y el de una mujer que ansiaba la libertad interior.

Palabras clave: Dreyer, Bresson, Juana de Arco, Lenguaje Cinematográfico, Conciencia, Espiritualidad

Abstract:

A portrait of Joanne of Arc as viewed by Carl Theodor Dreyer (1928) and Robert Bresson (1961). Despite both starting from the *Records of the Inquisition's process*, they aim not for a historical reconstruction but try to show Joanne's conscience's dilemmas and the sufferings of her unjustly accused soul. Both films' narrative is sparing and both are formally divested in a radical way. However, their aesthetic standpoint differ, each one having a singular way of expressing pain, doubt and the spiritual peace of her soul using either the mysterious epiphany of God on the *Maid's* countenance or by means of the *offscreen*, both strictly cinematographic resources unavailable in theater. Essential and honest images starting from matter to end up in the spiritual by means of abstraction, a specific language away from theater using cinematographic formalisms which evoke transcendence and invite the audience to reflection. This way, both filmmakers can gather the epoch's and the Maid's sensitivity and her longing for interior freedom.

Keywords: Dreyer, Bresson, Joan of Arc, Cinematographic Language, Conscience, Spirituality

Mujer guerrera y santa, patriota y mártir, enérgica y pacífica, la figura de Jeanne d'Arc resulta tan sublime, paradójica y misteriosa como la imagen proyectada por el cine de Carl Theodor Dreyer y de Robert Bresson. Sólo estos dos cineastas únicos podían haberse atrevido a penetrar en el alma de una campesina sencilla a quien Dios encomendó la difícil misión de unir al pueblo francés en torno a Carlos VII y de expulsar al enemigo inglés invasor. Sólo estos dos artistas de la imagen podían haberse acercado a la realidad histórica a partir de los documentos de su Proceso inquisitorial para después elevarse y trascender las coordenadas espacio-temporales, y así recoger la experiencia interior de quien era acosada y humillada en un interrogatorio inicuo y visceral, en una auténtica pasión y muerte... al modo y manera en que lo sufriera el mismo Jesucristo. La Doncella de Orléans se nos ofrece como icono de una realidad humana y sagrada a la vez, manifestada a través de un estilo propio y coherente en su concepción, minucioso y depurado hasta el extremo en su realización, ascético y austero en unas formas que debían mostrar armónicamente un alma atribulada en el dolor y consolada en la fe.

Nacida en el seno de una familia campesina de Domrémy –región de Lorena– el 6 de enero de 1402, la pequeña Juana respiró aires de guerra civil entre los partidarios del Delfín Carlos y los que respaldaban a la casa de Borgoña, éstos últimos en apoyo del rey inglés Enrique que aspiraba a hacerse con el país vecino. La sencillez de su vida campestre dio un giro cuando, a punto de cumplir trece años, el arcángel San Miguel se le apareció –más tarde también Santa Catalina y Santa Margarita– para encomendarle una misión divina y convertirse en estandarte y salvadora del pueblo francés. Esas voces que escuchó la acompañarían el resto de su vida, sosteniéndola y empujándola en su propósito de servir a un Delfín inmaduro e indolente, que pasaría a ser llamado Carlos VII cuando Juana le coronaba en Reims en 1429 como rey legítimo de Francia. Con ropas masculinas, Juana se había presentado ante el Delfín en Chinon como la Doncella de Orléans, para después entregarse a la liberación del sitio de Rouen y proseguir sus enfrentamientos al ejército inglés, todo obedeciendo las voces divinas. Las campañas posteriores de la joven guerrera con alma mística se libraron entre la épica popular y las intrigas cortesanas, entre la ambigüedad de Carlos y la injerencia inglesa. En 1430 es capturada en Compiègne por los borgoñeses y vendida a los ingleses, para finalmente ser sometida a veintinueve sesiones de interrogatorio por un tribunal de la Inquisición, acusada de herejía y brujería. Enredos y falsificaciones de pruebas, humillaciones

y torturas para un alma sencilla que se mantenía fiel a un designio divino, que sufrió el acoso emocional y el chantaje de condenación con que le amenazaba la autoridad eclesiástica buscando su abjuración. Flaqueó y fue engañada, para arrepentirse al poco tiempo y ser condenada a muerte por *relapsa*... y morir quemada en la hoguera el 30 de mayo de 1431, en la plaza del mercado de Rouen. Tenía 19 años, y desde entonces su leyenda patriótica y mística se acrecentó mezclada con un fervor popular que obligaba a revisar su Causa en 1450, con un Proceso de Rehabilitación que en 1456 revocó la condena de herejía. Cinco siglos después, en 1920 sería canonizada por Benedicto XV, a la par que se publicaban las Actas del Proceso de Rouen y se despertaban los deseos de asomarse a su alma de Carl Theodor Dreyer.

UN ESTILO ESENCIAL AL SERVICIO DE UN TEMA INTERIOR: AFINIDADES Y DIVERGENCIAS DE DOS MAESTROS DE LA IMAGEN

La curiosa y paradójica experiencia de un alma que se debatía entre lo ordinario y lo extraordinario, entre la obediencia a su conciencia y al poder terreno-espiritual, entre las formas más sencillas de comportarse y las hierofanías más misteriosas... se presentaba como un tema ideal para dos artistas que buscaban siempre la esencia y la verdad que subyace bajo las formas artísticas, que trabajaban por reflejar la realidad más interior en una línea baziniana. Cada uno a su manera, Dreyer y Bresson trataron de llegar al fondo de ese espíritu inquieto y fiel, despojándose de todo lo accesorio que pudiese distraer la atención del espectador o que manipulase sus emociones, realizando una tarea de depuración y concentración formal hasta llegar a unas imágenes esenciales. Pureza y armonía de formas para una idea precisa de lo que debía ser el cine, en un intento de elevarse por encima de la materia para llegar a lo Trascendente. Tanto *“La Pasión de Juana de Arco”* (La passion de Jeanne d'Arc, 1928) como *“El Proceso de Juana de Arco”* (Procès de Jeanne d'Arc, 1962) reconstruyen el hecho histórico a partir de las Actas del Juicio publicadas en 1920 por Pierre Champion, y sin embargo ninguno de ellos busca mostrar el acontecimiento exterior y público tal y como fue... porque les interesa esa otra realidad invisible que se daba en el interior de la protagonista, tarea para la que el cine se antojaba como instrumento idóneo y eficaz.

Ambos huyen del realismo y de la representación fidedigna de lo real, y apuestan por filtrar los acontecimientos a través de su propia sensibilidad y concepción cinematográfica. Además,

intentarán escapar del artificio del teatro buscando un lenguaje específico: Dreyer rechazará su dicción y maquillaje, y procurará liberarse de las modas expresionistas buscando la autenticidad como principio rector, tratando el rostro humano como espejo del alma y recurriendo a la abstracción en su intento por alcanzar lo universal; Bresson optará por despojarse incluso del atractivo y posibilidades de la gestualidad como cauce de expresividad, para quedarse con imágenes esenciales donde la palabra desnudase a la protagonista y mostrase limpiamente su alma, donde la cámara asistiese como invitada respetuosa y silenciosa ante una realidad inefable y válida para cualquier tiempo y cultura, donde los ritmos cotidianos y repetitivos adquiriesen carácter de liturgia y llegasen a mostrar lo invisible del acontecimiento y el compromiso de vida. La abstracción del primero o la esencialidad de segundo conducen a un tratamiento atemporal de la historia de la Doncella de Orléans, en la que importa más la persona individual y concreta que el hecho histórico: Dreyer prescinde del pasado de Juana y de su relación con el Delfín, como de las identidades de los jueces o de los conflictos político-religiosos que les alentaban, para quedarse entre cuatro paredes a solas con unos espíritus tan contrastados como maniqueos en su caracterización; Bresson la rodea de un clima de cotidianeidad que la priva de cualquier referencia explícita al siglo XV o de un halo de santidad que sería connatural al personaje, para hacer de ella una joven de su tiempo, valiente, audaz y determinada en su defensa frente al atropello.

Son miradas personales a una heroína patriota y a una santa ahora desmitificada, de la que se quiere sin embargo rescatar el sentido espiritual de cualquier ser humano, y hacerlo a través de unas formas artísticas que se presentan precisamente como manifestación de esa misma espiritualidad: sublimación del arte para escapar de las circunstancias inmediatas a falta de un espíritu sobrenatural que impregne las imágenes, y también voluntad de llegar al espectador a través de la expresión sensible manifiesta (Dreyer) o de su ausencia (Bresson). En cualquier caso, todos los recursos son utilizados de manera coherente y armónica, en un trabajo tan minucioso y perfeccionista¹ como equilibrado, y donde el actor se convierte en pieza esencial sin ser una estrella que eclipse al personaje. De ahí el empeño de ambos por trabajar con actores poco conocidos o no profesionales, por buscar la verdad y la espontaneidad en sus actuaciones... que debían de ser *no interpretadas* para dejar que fueran ellos mismos quienes

¹ Ambos persiguieron la perfección con una búsqueda del matiz en la expresión o la purificación/desaparición de toda emoción en el rostro, con múltiples tomas en el rodaje y una exhaustiva selección de planos en el montaje. Los dos conciben las películas como enigmas espirituales plasmados en materia, y a partir de la materia.

sacaran sus propios sentimientos desde dentro y sin forzar (Dreyer) o quienes los ocultasen y se escondieran tras el personaje para no conducir al espectador (Bresson). Son dos vías o caminos de acceso a lo espiritual a partir de elementos mínimos y esenciales que puedan evocar el alma del personaje, ya sea con la expresividad auténtica de rostros, lugares u objetos... o con la supresión –purificación– de lo sensible en su intento de vislumbrar lo Inefable.



Los primeros planos y la expresividad gestual, recursos de Dreyer

En esa unidad estilística, Dreyer sostiene que todos los elementos deben apuntar hacia la transmisión de las emociones de la santa en una línea psicológica. Le interesa que sean sentimientos auténticos que broten sin esfuerzo en la interpretación, que lleguen de manera natural –que no naturalista– al espectador para que éste se identifique con el personaje en sus sufrimientos, soledad y consuelo. Es la vía fenomenológica en la que no tienen ningún reparo al cargar de expresividad un rostro sin maquillar, espejo fiel de un alma sencilla y noble que padece el desconcierto, la duda, la humillación o el dolor extremo. El rostro y gesto de Marie Renée Falconetti no engaña a nadie y ahí radica su verdad, nacida de lo más profundo para

materializarse en una mirada absorta que apenas parpadea o que se agita suavemente entre lágrimas que se deslizan por sus mejillas. Es la expresión más pura captada por primeros y primerísimos planos que, con un montaje alterno y preciso, golpean violentamente el rostro de la joven hasta inundar el plano de dolor o de fe, y quedar así para la historia del cine como una de las interpretaciones icónicas más conseguidas.

Teniendo esa misma intención de llegar a lo más interior y verdadero de la persona y de hacerlo desde la economía narrativa, Bresson rechaza cualquier expresividad que se manifieste a través del gesto sensible, y sus personajes parecen recitar un discurso en el que no dejan escapar el más mínimo sentimiento que pueda conmover al espectador. Son rostros contenidos y secos, aparentemente hieráticos pero con una sutil humanidad, sin la rigidez que pudieran transmitir las máscaras de un maquillaje exagerado, sin la falsedad del gesto forzado y fácil, sin la expresión enfática de Dreyer: hay tenues sentimientos ocultos que se vislumbran, pero son involuntarios e inconscientes por parte del *modelo* (así llamados por Bresson, para diferenciarlos de los actores de teatro). Le interesan más los ligeros movimientos del cuerpo, de las manos o de las miradas como reflejo de los automatismos cotidianos, pues lo que debe emocionar es el conjunto y no el plano aislado. Ocultando la fogosidad de la pasión busca acceder a lo más inmutable, al alma de la joven, sin dar el salto cualitativo que va de la materia al espíritu: a diferencia de Dreyer, pretende llegar a lo Trascendente sin que medie lo sensorial, introduciéndose en un territorio de sobriedad y ascética jansenista que ha renunciado a lo material.

Si el expresionismo permitía a Dreyer alcanzar un *realismo psicológico*, en el montaje se apreciaban las influencias de Eisenstein y de “*El acorazado Potemkin*” que tanto le había impresionado. De manera artística, se sirve de él para conducir la mirada y manipular el imaginario del espectador, para enfrentar actitudes de unos jueces agresivos y autosuficientes a una víctima pasiva e indefensa, para generar un dinamismo que aporte dramatismo y trepidación y refleje la turbación del alma de la Doncella. En cambio, en Bresson se evita el montaje que busca transmitir inquietud y choque, y el plano-contraplano que le caracteriza sólo quiere relacionar las imágenes incompletas en busca de un todo unitario, pero sin pretensiones emocionales. En palabras de Santos Zunzunegui, “si en la obra del autor danés la

fragmentación está al servicio de un esteticismo que busca movilizar un *pathos* implicatorio, en la de Bresson se ordena a la consecución del misterio, del silencio”².

Por otra parte, la cámara de Dreyer está muy activa y hace un ejercicio de modernidad al buscar perspectivas complicadas, con fuertes picados y contrapicados en lo que es una nueva contraposición psicológica, con figuras cortadas en el plano, con *travellings* cenitales que voltean la imagen o con suaves desplazamientos horizontales de ida y vuelta para otear las actitudes cínicas y falsas de los acusadores. Idéntico planteamiento se esconde tras los decorados dreyerianos, impersonales en su limpieza inmaculada y en su vaciedad ornamental para no distraer al espectador ni rivalizar con el personaje, y sobre los que poder proyectar luces y sombras de valor metafórico... al más puro estilo expresionista. De esta manera, Dreyer despliega todos los recursos que puedan ayudar a reflejar con autenticidad la vida de un ser humano, objeto principal y único interés en su cine, ya sea a través del expresionismo y de la *Kammerspiel* alemana (teatro de cámara) o del montaje de la escuela rusa.



Contención emocional para una Juana de Arco a la que Bresson dio cotidianeidad

Nada de eso quiere Bresson para su película, donde la cámara es estática y se prefiere el plano fijo y la estabilidad, la composición equilibrada y serena, la repetición y lo cotidiano frente a

² ZUNZUNEGUI, S.: *Robert Bresson*, Madrid, Ed. Cátedra, 2001, pp. 143-144.

la variación y lo extraordinario, donde el *fuera de campo* habla de la ausencia y lo invisible con un tono pacífico y nada violento, donde las luces deben transportar a los personajes a un ambiente deificado e irracional hasta sumirlos en el anonimato. El director francés llena el plano de figuras y objetos para después despojarlos de su sentido habitual y poder así reflejar la realidad que escondían; quiere limpiar el plano y la escena de añadidos –aunque sean auténticos y eficaces en su búsqueda de verosimilitud– para llevar al espectador por la senda del ascetismo más austero y de la des-encarnación de la historia... hasta alcanzar esa otra realidad espiritual, y así recuperar el silencio primigenio y la quietud cuando el cuerpo ha desaparecido con la muerte.

En definitiva, vemos cómo en el caso de Dreyer las técnicas cinematográficas buscan provocar un efecto, pues se trata de medios para alcanzar un resultado que llegue al espectador hasta implicarle con los personajes; mientras que en Bresson las formas pasan a constituir un fin en sí mismas al no poder desvincularse del tema, al recoger en su pureza rasgos esenciales del espíritu humano y de lo Trascendente. El carácter extremo y radical del francés hacen, por otra parte, que su cine exija una sensibilidad especial, una disposición favorable para intelectualizar la imagen y vislumbrar a través de ella lo espiritual que se esconde tras lo corporal. Es el *estilo trascendental* referido por Paul Schrader, al que no se terminaría de comprometer Dreyer al optar por atajos fenomenológicos y rendirse ante el expresionismo.

En otro sentido, aunque ambos parten de las Actas del Juicio de Rouen, en la película de Dreyer asistimos a una *Pasión* de una mártir sacrificada mientras que Bresson nos ofrece el *Proceso* de “un icono resucitado y glorificado”. El primero trata de mostrar el dolor y sufrimiento infringido a la Doncella, su búsqueda de luz y paz en la Cruz para elevarse a lo Trascendente, con un sujeto pasivo y humillado injustamente. El segundo, en cambio, adopta un tono más discursivo al detallar circunstancias y argucias esgrimidas durante los interrogatorios, convencido de que el dramatismo está en el propio acontecimiento real y no en su representación y que lo espiritual surgirá al final en disparidad con lo cotidiano, interesándose sobre todo por la acción moral de un sujeto libre –interiormente– y activo, y por ver su respuesta a la Gracia. En esa línea, Dreyer busca la identificación del espectador con el personaje, trabaja con dualismos psicológicos que pone en oposición y contraste, y su

trascendencia es, en cierta medida, una realidad interior y sentida; mientras tanto, Bresson rechaza esa empatía emocional al considerarla un estorbo para acceder a lo Trascendente, y trata de moverse en unas coordenadas más descarnadas y etéreas con las que expresar la universalidad del sentimiento espiritual y otorgarle una carta de inmaterialidad. Además, en la escena final de la hoguera, Dreyer termina desviando su mirada hacia el pueblo revuelto y abandona a Juana en el madero, dando al film un carácter más sociológico y apegado a su tiempo... debido a su interés por resaltar la intransigencia religiosa del momento; mientras que Bresson apura su sentido de trascendencia para evocar lo invisible al desaparecer el cuerpo entre el humo y mostrar únicamente el madero calcinado, realidad material no simbólica que apunta a otra espiritual e ausente pero verdadera, y eso sin despegarse de la austeridad formal y sin recurrir al expresionismo gestual o metafórico.



La mirada de Juana era para Dreyer el espejo de un alma atormentada por la duda

Por eso, para Schrader *la Pasión* sería “un film trascendental que se combina con tintes de expresionismo” con un Dreyer que permanece muy pegado o contaminado por la cultura dominante, mientras que *el Proceso* trataría de elevarse hacia lo universal despojándose de

cualquier referencia personal y cultural (aunque temáticamente, el jansenismo de Bresson se respira en cada plano, con una preocupación por la libertad y la Gracia, por la acción moral y la redención). Ambos buscan extraer lo universal desde lo particular y expresarlo a través de unas formas cinematográficas, pero Dreyer quiere representarlo y Bresson considera que sólo es posible evocarlo. Es lo subjetivo frente a lo objetivo en la lucha por trascender lo personal/cultural y alcanzar formas de representación universales, aunque Dreyer a veces siga amparándose en “constructos emocionales y racionales ideados por el hombre para diluir o justificar fácilmente lo trascendental” según Schrader³, y Bresson elimine esos *filtros* –pistas o interferencias hacia lo Trascendente– y estilice la realidad despojándose de la expresividad y de los demás elementos específicos de la experiencia humana. En definitiva, podríamos decir con Schrader que “la pasión de Dreyer es el sufrimiento físico, psicológico y espiritual, mientras que la de Bresson es casi exclusivamente espiritual”.

Por último, resultará interesante conocer lo que uno pensaba del otro y de su cine. Mientras que Dreyer declaró no haber visto la película de Bresson, éste sí hizo unos comentarios muy ilustrativos acerca de la del danés: “Entiendo que esta película en su época supusiese una pequeña revolución, pero hoy por hoy yo sólo veo las espantosas payasadas de los actores y sus afectadas muecas de pavor, que lo único que hacen es provocarme unas enormes ganas de escapar”⁴.

DREYER Y SU TENSION PSICOLÓGICO-ESPIRITUAL: HIEROFANÍAS DE LO TRASCENDENTE

Como hemos dicho, Carl Theodor Dreyer se sentía inclinado ante todo a hablar del ser humano de manera personal, y a mostrar la autenticidad de los sentimientos, de los decorados y de cualquiera de los elementos que apareciesen en las imágenes. Su trabajo como director consistía en dar una unidad armónica al conjunto, en encontrar un alma adecuada para cada película, al modo en que lo hace el arquitecto que deja su sello particular en la obra. Al no tratarse de una reproducción de la realidad *stricto sensu* sino de crear una verdad estética y

³ SCHRADER, P.: *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid, Ed. JC Clementine, 1999, pp. 32.

⁴ *Propos de Robert Bresson*, en Cahiers du Cinéma, 13 (octubre, 1957), pp. 4.

subjetiva, su tarea consistiría en ayudar a que saliera a flote lo que consideraba como importante y latente en el personaje histórico, en extraerlo del interior de la actriz y en ponerlo en conexión con el espectador. De ahí que concentre las veintinueve sesiones históricas del interrogatorio en una sola, y que reduzca los espacios a los imprescindibles. En su cine, todo está en función de ese propósito de mostrar las experiencias interiores de la joven, de hacer real lo inexplicable y místico, de rastrear las huellas auténticas del espíritu con la mayor sinceridad posible, de penetrar en los pensamientos más profundos de sus actores para mostrárselos al espectador de la manera más sutil⁵.

Por eso, Dreyer se muestra escrupuloso a la hora de recrear un ambiente que pueda ayudar a revivir el Proceso de Juana en el siglo XV, y prueba de ello es la minuciosa labor de documentación realizada para rescatar un vestuario o unas armaduras de época (aunque las gafas de concha del fraile o los cascos de hierro de los soldados fueran calificados de anacrónicos –injustificadamente– por cierta crítica), por no hablar de las propias Actas con las que se inicia la película. Detrás de todo, está su voluntad de depurar el imaginario mítico construido durante años, para centrarse en la humanidad de la joven visionaria y en la intolerancia del momento. Sin embargo, no se trata de un retrato histórico sino moral e introspectivo de la Doncella de Orléans, encaminado a transmitir al espectador unas experiencias espirituales y psicológicas, unos conflictos interiores y unos misterios del alma de la muchacha. Esta es la abstracción de Dreyer, que hace que nos fijemos en Juana como una joven y piadosa doncella de su época, más que como una guerrera valiente y patriota o como una santa mística de la Iglesia, y siempre alejados de cualquier mirada hagiográfica.

Al poco de llegar a Francia, Dreyer conoció en un teatro parisino a una Marie Renée Falconetti maquillada, pero supo ver en ella “exactamente el rostro que buscaba para Juana de Arco: una mujer rústica, muy sincera y, además, una mujer de sufrimiento”, “la reencarnación de una mártir” que murió en la hoguera por su fe. Y para plasmar ese dolor intenso y ese

⁵ *Entre el cielo y la tierra*, entrevista realizada por M. Delahaye y recogida en *Carl T. Dreyer, Reflexiones sobre mi oficio*, Madrid, Ed. Paidós, 1999, pp. 108.

martirio, Dreyer recurre a una sinfonía de primeros planos⁶: su rostro se nos ofrece de mil maneras y desde todos los ángulos posibles, en un intento por penetrar –de manera un tanto enfática– en los entresijos de su alma y desentrañar sus dudas e temores ante el atosigante interrogatorio. La cámara no elude recoger lágrimas que brotan de unos ojos muy abiertos y que apenas parpadean, desconcertados ante unas preguntas capciosas o pendientes de otra realidad lejana. Esa mirada viva e íntima, humana y a la vez de otro mundo, es heredera del expresionismo alemán en boga, por mucho que se nos ofrezca sin maquillaje⁷ y que parezca poco forzada o con la expresión justa. Es, más bien, fruto del esfuerzo prolongado de la actriz en los repetidos ensayos y tomas realizadas bajo la entonces rigurosa dirección del director: en su rostro se acentúa cada anomalía facial hasta constituirse en una nueva máscara, al modo en que podía serlo el maquillaje, según apunta Schrader⁸.

Sin duda, Dreyer consigue dotar al personaje de un carácter sencillo y sufridor, indefenso y espiritual, de la misma manera que las arrugas y gestos de sus acusadores responden de manera manifiesta a la mezquindad y espíritu retorcido que les anima. Ante esos rostros, el espectador no puede dejar de sentir piedad y compasión por la injusticia y atropello cometidos, o identificarse con la joven y rechazar la intolerancia religiosa de jueces y teólogos allí congregados. Se diría que Dreyer ha conseguido su propósito de llegar y suscitar emociones en el espectador desde lo auténtico del rostro humano, de hacerle reflexionar – función rítmica que aportan los intertítulos del cine mudo, en los que “dejar descansar la vista”– y así dar cuerpo a lo intangible y misterioso de la vida.

⁶ “No había otra solución (...) que poner primeros planos tras las respuestas. Cada pregunta exigía naturalmente un primer plano. Era la única posibilidad. Todo esto derivaba de la técnica del atestado judicial. Por otro lado, el resultado de los primeros planos era que el espectador acusaba el mismo impacto que Jeanne recibiendo las preguntas y torturada por ellas. Y, de hecho, mi intención era obtener este resultado”. (DREYER, C. Th.: *Reflexiones sobre mi oficio*, Madrid, Ed. Paidós, 1999, pp. 112).

⁷ Es conocido el empeño de Dreyer por alejarse de esa rémora del teatro para lograr rostros auténticos que reflejasen el alma humana: “Si cubrimos un rostro de maquillaje borramos algo de su carácter. Las arrugas de una cara, sean pequeñas grandes, cuentan muchísimas cosas sobre un carácter: traicionan algo de lo que el hombre guardó encerrado en su interior. Si se maquillan las arrugas, lo que caracteriza el rostro del hombre desaparece también, y no necesito indicar con mayor claridad lo que eso significa para los primeros planos”. (DREYER, C. Th.: *Breves consideraciones sobre el estilo cinematográfico*, recogido en *Carl T. Dreyer, Reflexiones sobre mi oficio*, Ed. Paidós, 1999, pp. 65).

⁸ SCHRADER, P.: *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid, Ed. JC Clementine, 1999, pp. 150.



Juana de Arco encuentra consuelo en la Cruz dibujada como sombra en el suelo

Sin embargo, Schrader opina que eso puede haberlo conseguirlo en cuanto a las intenciones o resultados de la película, pero no siempre si se atiende a la técnica cinematográfica empleada. Según él, su cine es la simbiosis e interacción de tres fuerzas estilísticas (expresionismo, *Kammerspiel* y *estilo trascendental*), y concretamente en su película *“La Pasión de Juana de Arco”* se conservarían aún “muchos fetiches visuales expresionistas”. De la *Kammerspiel* tomaría el director danés su carácter psicologista e intimista, su puesta en escena meticulosa, las formas sobrias e insinuadoras, los escenarios interiores y los decorados sin adornos ni florituras, unos gestos faciales profundamente sentidos y una lentitud narrativa algo pesada. Pero ese sustrato sería compensado y equilibrado por las aportaciones expresionistas, que irían desde una fotografía plagada de claroscuros y sombras reveladoras hasta las angulaciones de cámara o los decorados anti-realistas encomendados a Hermann G. Warm – escenógrafo de *“El gabinete del doctor Caligari”*–. La combinación de ambos estilos, sin embargo, no permitiría a Dreyer más que construir una cualidad universal que se añadiese a la psicología interna del personaje, mientras que los momentos espirituales verdaderos llegarían

por sus esporádicos y tímidos acercamientos al *estilo trascendental*, a partir del contacto con *lo cotidiano* y de los detalles nimios e insignificantes recogidos, del tratamiento del rostro como espejo de realidades indescifrables, o al participar de la *disparidad* psicológica o trascendental de un ser que se encuentra alejado de su medio ambiente –se mueve en otro plano, ininteligible para los eruditos teólogos– y también de un Dios que parece haberla abandonado en su soledad⁹. Pero Dreyer no terminaría por comprometerse con la *estasis* (vinculación definitiva y compromiso personal con el Otro) y aparecería muy contaminado del expresionismo.



La sombra reflejada por los barrotes se nos ofrece como hierofanía

Ciertamente, teniendo en cuenta que Dreyer no era un formalista puro y que el estilo quedaba siempre supeditado al tema de la película, la estética de “*La Pasión de Juana de Arco*” se nutre de las corrientes artísticas dominantes en su época y de las que trató de depurar sus impurezas. El director no da un paso más en el despojamiento de elementos expresivos

⁹ SCHRADER, P.: *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid, Ed. JC Clementine, 1999, pp. 147-148.

porque obtiene lo que busca con los medios empleados, porque entiende que debe explorar el alma de la persona desde una perspectiva humana que no puede prescindir de los sentimientos y emociones mostrados a través del rostro, y que en esa profundidad íntima debe dejar también un espacio para lo divino. En esa nueva dimensión de lo espiritual, ahí podemos estudiar algunas hierofanías de lo espiritual donde puede intuirse una relación personal con lo Trascendente.

A lo largo de la película, el espectador contempla a una joven temerosa y asustadiza que parece oscilar entre la angustia provocada por las estratagemas y tretas insistentes y los momentos en que su rostro recupera la paz y la serenidad interior. Uno de ellos es aquel en que, en medio de una fuerte inquietud y desasosiego por las humillaciones recibidas –salivazo incluido de uno de los clérigos– y debido a la carta falsa de Carlos VII que se le ofrece para que abjure, descubre una sombra en el suelo con forma de cruz, reflejo de los barrotes de la ventana. La reacción no se hace esperar, y en su rostro se dibuja levemente un gesto de consuelo y sosiego, después de un breve instante en que la imagen parece haberse quedado suspendida: ¿qué puede haber sucedido en el alma de Juana en esa milésima de segundo para que se opere tan rápida transformación? Es posible que la intención de Dreyer haya sido la de mostrar la acción de la Gracia de Dios en el alma atribulada de una criatura a la que quiere dar un bálsamo de paz apareciéndosele con el símbolo del Crucificado, y también mostrar el fruto de la oración de aceptación de su Voluntad expresada en silencio y con la mirada de la joven. Es un símbolo típico en la tradición expresionista –como lo son las palomas que vuelan con una Juana martirizada en la hoguera–, incluido en busca de un efecto en el espectador –como decía Schrader–, pero también la sutil muestra del actuar divino recogido *fuera de campo*, la prueba de esa mística sobrenatural de una Doncella que vivía de su fe hasta transformar la humana realidad del desamparo.

En Juana se combinan evidentemente momentos de dolor y desesperación con otros de íntima relajación y de elevación a una realidad superior. Durante casi todo el metraje parece estar ajena a la cuestión política que subyace al Proceso o sorprendida ante el espectáculo organizado en torno a ella, incapaz de defenderse ante la complicación y enrevesamiento de las autoridades: sus palabras son sencillas y su discurso intelectual simple, carente del sentido envolvente y falso de sus interlocutores; sus gestos son los de alguien que no acierta a

comprender lo que sucede, y que sólo quiere comulgar o que la dejen tranquila. De esta manera, en su persona se mezclan y confunden el plano humano y el sobrenatural, lo mismo que la voluntad de obedecer a la Iglesia sin renegar a las voces celestiales: padece en el cuerpo y en el alma, por causas naturales y también por motivos morales –basta con asistir al chantaje sufrido con la Comunión finalmente negada–, pero sus reacciones hablan de una presencia divina en su interior que le da fuerzas y anima a la hora del martirio, como antes lo hicieron en el campo de batalla. Y en ese *fuera de campo*, en ese espacio no físico, se muestra la relación con el Otro y la espiritualidad de una persona física que precisa del rostro para expresarse.



Juana recobra la paz al ver a Dios en la imagen de la Cruz

Similar actitud se aprecia cuando la joven es interpelada acerca de si se encuentra en *estado de gracia*, a lo que contesta sabia y prudentemente, de manera absolutamente impropia en una analfabeta que poco antes temblaba de miedo y no salía de un discurso simple y reducido. Entonces, el director deja un silencio que se prolonga de manera ostensible entre pregunta y respuesta, instante que parece reservado de nuevo para la inspiración divina en su alma... en

un momento tan comprometido. En esta ocasión, Dreyer se sirve del silencio –no ya de la imagen– para mostrar la acción divina (espiritual, inmaterial, inefable) en el alma de Juana, con lo que de alguna manera estaríamos ante un *fuera de campo sonoro*, en una unidad de todos los elementos artísticos que tratan de expresar la espiritualidad.

Algo semejante ocurre cuando recibe la Comunión o en el angustioso momento de la quema en la hoguera¹⁰, cuando repetidos planos de la Cruz que le ofrecen sirven de vehículo para elevarse hasta el cielo –un nuevo paralelismo con la Pasión de Jesucristo– y pronunciar el nombre de *Jesús*. Esas reacciones emocionales ante un entorno hostil encuentran, además, su sentido espiritual cuando Juana trasciende la realidad de sus agresores, al ver en ellos a los enviados de Dios para su afirmación en la fe –o de emisarios del demonio, permitidos en todo caso por Dios en su actuación–. Su perspectiva de los hechos va más allá de lo que perciben sus ojos terrenales –se produce la *disparidad* aludida–, y el miedo queda superado por la fe cuando una sombra en forma de cruz o una corona de martirio despreciada... despiertan y avivan su visión divino-sobrenatural.

Por tanto, con los ejemplos comentados podemos ver cómo Dreyer nos deja, a lo largo de la película, algunas epifanías o hierofanías de lo espiritual por medio de un tratamiento muy psicológico del personaje: desde el inicio busca, ante todo, a la pastora piadosa que se defendió de sus cultivados agresores con la verdad de lo que sucedía en su alma. Son miradas introspectivas a una realidad de fe que ciertamente queda reducida a lo inmanente, a lo que sucede en el interior de la Doncella... pero con un margen de interpretación que deja al espectador la libertad de descubrir ahí una acción divina en lo profundo de su alma *en estado de gracia*. De alguna manera, con este análisis participamos de la misma óptica con que Dreyer se acercaba al personaje histórico, desde una perspectiva subjetiva quizá no pretendida por el propio artista pero escondida misteriosamente en unas imágenes que dialogan con el espectador y al que le proponen una realidad que puede encontrar eco en su alma: descubrir lo divino-sobrenatural en la película quedaría supeditado a la propia personalidad, sensibilidad y

¹⁰ Hay que apuntar, sin embargo, que esta escena final es considerada por Schrader como la prueba definitiva de su falta de compromiso total con el *estilo trascendental*: al recurrir visualmente a una panorámica que eleva la visión al cielo intentando dirigir artificialmente la mirada del espectador al Paraíso... éste se queda más bien en la tierra entre el pueblo revuelto, por la explicitud y falta de mesura que demuestra; reduce así la psicología y la espiritualidad a simple sociología. Según Schrader, ha buscado un contexto social y no la *estasis*, y el espectador asiste al momento decisivo del martirio desde la distancia.

actitud ante la vida del espectador, y el cineasta no tendría más que activar los mecanismos adecuados para trasladarle a ese mundo no material.



Dreyer deriva hacia lo sociológico y recurre a las sombras expresionistas

Pero no sólo el rostro de Falconetti o el tratamiento del sonido permiten dar un ambiente determinado al film, sino que todo en él está encaminado a reforzar la idea espiritual y la necesidad de superar la intransigencia religiosa (intenciones profundas y últimas del director). En ese sentido, la cuidada planificación responde a la voluntad de generar un clima siniestro de opresión y angustia, con una cámara hiperactiva que adopta cuatro o cinco posiciones estratégicas según intenciones precisas, con abundancia de primeros planos cerrados e implacables que no dejan respirar a los rostros, sin panorámicas que permitan relacionarse a los personajes ni que el espectador se forme una idea del lugar espacial (salvo en el tramo final, al salir de la fortaleza): importa cada individuo en sí mismo, con su dolor o mezquindad, y no la descripción del lugar o de los vínculos entre los personajes. Estamos ante una planificación psicológica, descontextualizada y no narrativa, y por tanto el ángulo de la cámara se convertirá también en una *cuestión moral*: los contrapicados nos hablarán de la

violencia ejercida por los altivos eclesiásticos, mientras que los picados sobre Juana supondrán una losa que aplaste y asfixie a la joven –y al mismo espectador–. La cámara nunca está a la altura de los ojos, porque siempre enjuicia a los personajes y ataca a Juana, porque quiere ser protagonista que transforme la realidad para dar su sentencia absolutoria o condenatoria. Exagerados en lo visual y clara herencia expresionista son, por ejemplo, esos primerísimos planos de la boca de los ofuscados jueces, que parecen violar con una agresividad inusitada a la indefensa Doncella.

También el montaje alterno se encarga de bombardear e impactar al espectador con una cadencia muy dinámica de primeros planos de rostros llenos de vida interior –previamente seleccionados en la sala de montaje entre los más auténticos–, unos llenos de bondad e inocencia y otros de cinismo e intolerancia. En su confrontación se advierten los dos modos de entender la religión en el ámbito danés, por Juana o por los eclesiásticos –patente con el célebre plano de la cruz dibujada en sombras–, con un sentido humano o con la impronta autoritaria... aunque ambos tuviesen conciencia de prestar un servicio de fidelidad a Dios y se creyeran justificados ante Él. De esta manera, la película parece construida pieza a pieza, imprimiendo una tracción de unos planos sobre otros, de forma que su yuxtaposición genera el ritmo y dramatismo tan característicos de la escuela rusa: en la escena en que se muestran los instrumentos de tortura, este valor expresivo del montaje adquiere las cotas más elevadas y un sentido de metonimia de todo el discurso textual, con una manipulación emocional que llega a resultar excesivamente intrusiva y agresiva. Es, sin embargo, un claro exponente de los atajos que a veces toma Dreyer para sembrar inquietud y generar tensión en el espectador, un método que irá puliendo en películas posteriores y en las que el montaje cederá protagonismo a los suaves desplazamientos de cámara.

Del mismo modo, los decorados y la fotografía del húngaro Rudolf Maté también contribuyen a esa atmósfera espiritual, con sombras de valor metafórico y psicológico que levantan sospechas sobre la imparcialidad del Juicio y que cargan de peso emocional a los personajes. El blanco intenso retrata la inocencia sacrificada e incorruptible de la mártir o su pureza de cuerpo y espíritu, mientras que la escala de grises –gracias al empleo del negativo pancromático– permite trabajar con tonos suaves para Juana y otros más duros para sus acusadores (la luz brillante muestra las arrugas y hendiduras como reflejo de una enfermedad

espiritual llena de recovecos y falsedad). De nuevo, se advierten fáciles concesiones a la estética expresionista en el tratamiento de la luz, pero Dreyer considera que responden bien a su voluntad de hacer visible lo invisible, y por eso no duda en aplicarlas. Lo mismo sucede con algunos insertos que claudican ante el realismo del que pretendía huir: unos planos de una calavera con gusanos en la escena del cementerio, el sangrado al que se somete a una Juana desvanecida, un niño mamando del pecho materno... son ejemplos de esa *traición al realismo psicológico* y de su abandono en la complacencia en lo que pueda perturbar el ánimo del espectador.



El psicologismo de Dreyer parte de rostros muy realistas

Por otra parte, en el tratamiento del espacio observamos la estilización de los blanquecinos muros, con un Dreyer que opta por los fondos planos y abstractos –renunciando a la profundidad de campo– para crear un espacio dramático y subjetivo a partir de juegos de luces y de grises: cuatro paredes se convierten en marco físico para una atmósfera opresiva e intolerante –*Kammerspiel* en su esencia–, a la vez que una eliminación de lo superfluo hace que “unos pocos objetos significativos funcionen como testigos psicológicos de la

personalidad de los personajes, o los relacionen con la idea central de la película”. Esta opción por la simplificación de elementos y por la renuncia a la perspectiva tradicional responde a una estética moderna y vanguardista que apuesta por una plástica más relacional que representativa –trabajada por ejemplo por el cubismo–: con ella se rechaza la ilusión de una profundidad generada por el escalonamiento de los planos, para generar un nuevo espacio a partir de las tensiones entre los rostros, con fondos que dejan de ser marcos geométricos espaciales y se convierten en planos de luz o textura sobre los que siluetear las figuras. Es el *espacio fenomenológico* construido a partir de los movimientos de cámara o de un montaje relacional que captura fenómenos, sensaciones, sonidos, carencias... y que Dreyer completa con otro *espacio pantalla* desde una superficie plana –gracias a la elipsis, a la fragmentación, a la parcialidad y a las relaciones figura-fondo– para lograr finalmente ese espacio subjetivo construido por los personajes con sus miradas y movimientos. Por eso, de alguna manera, son espacios emocionales y no físicos, y su representación es psicológica y no descriptiva ni geométrica, con lo que debe cuidar especialmente el *raccord* de miradas pero no importa que se prescinda de dar al espectador un marco espacial de actuación: esa negación de *distancia visual* entre Juana y los clérigos habla además de la soledad y aislamiento de ella, y del vacío e hipocresía de los clérigos... y, en definitiva, de la falta de comunicación y entendimiento.

Hemos observado el acercamiento de Dreyer al alma de una joven campesina –a su dolor y a su fe–, recurriendo a algunos elementos propios de la estética expresionista junto a otros habituales en la *Kammerspiel*, y a pequeños destellos que hablaban de la presencia divina y de la acción de la Gracia en su alma. Sólo queda dar algún apunte acerca de lo que el propio Dreyer pudo aportar desde su propia intimidad y experiencia, teniendo en cuenta que la película debía ser un trasunto de su mundo interior. Para vislumbrar algo del alma del propio cineasta, habría que evocar una dura infancia sin conocer a sus padres y una herida abierta tras la muerte materna¹¹; la difícil relación con sus padres adoptivos –que sólo esperaban el momento en que el niño se convirtiera en adulto para llevar dinero a casa, y que no paraban de recordarle su deuda con ellos–; o el ambiente religioso danés lleno de contrastes entre una *religiosidad de la misión* de fe sombría y moral rigurosa en la línea de Kierkegaard, y otra corriente luminosa que respondía a la reforma de Grundwing y que contemplaba la armonía

¹¹ En su libro *Dreyer* editado por Nickel Odeón, José Andrés Dulce describe la huella de la infancia de Dreyer reflejada en sus personajes femeninos, con una dualidad muy contrastada: una madre joven idealizada-bella-abnegada-discreta-voluntariosa-triste-temerosa, frente a otra madre vieja-dura-agria-inflexible-severa.

de la belleza de cuerpo y alma. En ese humus personal y cultural, Dreyer construyó un cine lleno de dualismos, con un sentido del dolor vivido de manera íntima en el fondo de su alma y frente a la intolerancia y rigorismo religioso reinante, con un amor a la sencillez y a la autenticidad frente a la prepotencia e intransigencia de un mundo de apariencias, con un respaldo a la sabiduría popular frente a la ciencia inflada y sin sentimiento... actitudes reflejadas en Juana, y por las que él toma partido con su cámara.

BRESSON Y SU ESPIRITUALIDAD DESCARNADA: MISTICISMO DE LA AUSENCIA Y VOLUNTAD MORAL

También Robert Bresson aspira a penetrar en el alma de la Doncella y a recoger rastros de espiritualidad a través de las formas cinematográficas. Sin embargo, su camino es opuesto al *realismo psicológico* de Dreyer, pues quiere despojarse de cualquier elemento que hable de la experiencia humana y huir del camino fácil del sentimiento. Por eso, para acceder al mundo interior de Juana –y mostrarlo sin aditamentos personales o culturales–, Bresson considera que debe ser fiel a un estilo rígido y preciso con formas universales que ayuden al espectador a elevarse por encima de la materia. Esta estilización debe partir de lo cotidiano a través de una selección de detalles, objetos, gestos y accesorios triviales... que reflejen la superficie de una realidad no contaminada, y que permitan un posterior acceso al misterio de lo espiritual y un compromiso que afecte al sentido de la vida. Es preciso, en primer lugar, desnudar la realidad y liberarla de artificios y significados añadidos, para recuperar así su pureza y simplicidad primigenia y poder elevarse a lo Trascendente. Su *cinematógrafo* –término con el que quiere diferenciarse del cine o *teatro fotografiado*– tratará de eliminar los *filtros*, constructos o atajos emocionales que buscan la complacencia en la belleza/sentimiento y la identificación del espectador, pero que impiden ver lo sobrenatural que se esconde tras la superficie de lo real.



Lo cotidiano es paso previo en Bresson para la epifanía de lo divino

Desde ese convencimiento de depuración formal y de rechazo de la vía psicológica, Bresson establece unos parámetros en sus *“Notas sobre el cinematógrafo”*, que André Bazin definió como *reducciones*: la supresión del argumento como ruta de conexión y manipulación emocional, pues considera que el drama se da en el interior de Juana y no en unos hechos externos que son ya conocidos desde el inicio; la eliminación del texto de todo lo cinematográfico (descripciones visuales, sonidos calificativos...), con duplicaciones de lo mostrado por la vía de la imagen y del sonido (frecuentemente haciendo uso de la voz en *off*) y a veces estableciendo una dicotomía entre lo que sucede y lo que el personaje interioriza; la actuación debe alejarse de la interpretación psicológica, pues ésta supone una simplificación de la complejidad real de la persona y un impedimento al humanizar lo espiritual; la planificación será austera, estable y fragmentada, sin variar el ángulo de la cámara, con un plano fijo y frontal que garantice la imparcialidad y el respeto a la realidad; la fotografía evitará las estampas bellas y *aplanará* las imágenes evitando la adhesión emocional; la banda sonora debe reflejar, por otra parte, la realidad cotidiana con sonidos naturales y directos, y sólo en el *momento decisivo* se hará presente con una sutil emoción retardada que realce el encuentro con lo desconocido (el redoble de tambor acompañando a Juana a la hoguera y a

Dios, con un *travelling* cargado de significado y simétrico –aunque no idéntico– a aquel con el que se inicia el film¹²); y el montaje tratará de reflejar el interrogatorio con el plano-contraplano y con leves fundidos en negro que crean un ritmo uniforme y voluntariamente cadencioso, sin que las escenas se carguen de expresividad ni de material anecdótico, sin encaminarse hacia un clímax emocional ni refugiarse en un significado metafórico (hay un primer rechazo del símbolo, aún cuando aparezcan palomas o un perro solitario en el momento final). Son purificaciones del texto en busca de emociones más auténticas y perdurables, más interiores y espirituales, una vez que se ha liberado de la complejidad y artificiosidad del *cine*.

Pero el principal *filtro* que debe evitarse es el de la interpretación, donde los actores son *no profesionales* y son llamados *modelos*. Por eso, Florence Delay debe sublimar su personalidad con una actuación inexpresiva, memorizada y automática, sin control ni dominio sobre el significado de lo que dice ni sobre las intenciones de su personaje, adoptando un tono monocorde y reduciendo su aportación a los movimientos fisiológicos –de ahí la importancia de esos giros de cabeza, de las posturas de las manos o de las direcciones de las miradas–. Florence debía crear el personaje de Juana sin énfasis ni afectación, y esconderse detrás de él y no de su técnica interpretativa, de forma que respondiera a la realidad de una muchacha firme en sus convicciones y fiel a unas voces divinas... pero a la vez activa y audaz al proclamar su derecho a no contestar a algunas preguntas por pertenecer a su vida interior y no al Proceso. Ella no se encoge ni se repliega ante el acoso sufrido, sino que responde al interrogatorio con agilidad y agudeza, con contundencia y asombrosa lucidez e ingenio, pero también sin dramatismo, temor o duda alguna. Su mirada es desafiante y osada, casi desde una posición de igualdad –de ahí el comentario de Bresson acerca de su semejanza con las jóvenes estudiantes francesas que en esos años sesenta cuestionaban la autoridad–, y su rostro parece casi inexpresivo, a pesar de esas lágrimas que se le escapan o de ese ceño levemente fruncido: es una mirada sutil y etérea pero sincera en su dulzura/caridad, pureza/inocencia y humildad/docilidad, que responde a una actitud que no arrastra a la implicación emocional pero que sí permite ver el mundo interior que la alienta y sostiene.

¹² ZUNZUNEGUI, S.: *Robert Bresson*, Madrid, Ed. Cátedra, 2001, pp. 146-148.



La sencillez de la Juana de Bresson hace que la santa pueda parecer una chica cualquiera

La película de Bresson supone, por otra parte, una fiel puesta en escena de las palabras del Proceso, con claro sabor histórico pero que hablan de otra realidad interior que le interesa más. Son palabras que fluyen cadenciosamente, que reincidenten en actitudes enfrentadas y que suponen un conflicto entre la conciencia individual y la sociedad, con duplicaciones que dan a la película un aire de cotidianeidad, con encuadres uniformes y reiterativos que apenas varían al registrar grupos de personas con ligeras variaciones, con trayectos por pasillos y puertas que se abren y cierran y que no conducen a ningún sitio salvo a un destino que parece ineludible, o con imperceptibles sonidos de cristales rotos, cadenas, murmullos o griterío en *off* del pueblo enervado. En su estilización e intento por evocar lo espiritual, Bresson se ejercita en la simplificación formal y en la sobriedad de la imagen, dejando un lugar para el misterio y el silencio. En ese sentido, Carlos Losilla habla de unos movimientos cotidianos que adquieren carácter trascendente por su lentitud, parsimonia, tranquilidad, con un tono litúrgico que lo convierte en extraordinario y único; dice que son movimientos que no están en la realidad ni en el cine... pero en los que busca la esencia de las acciones, consciente de

que se trata de una representación de la realidad con la que “busca algún tipo de verdad que pueda agitarse entre esas sombras”¹³.

Por eso, tratándose de un film construido sobre el campo y contracampo y en el que se fragmenta el espacio sin ofrecer un plano general, en el *momento decisivo* se nos muestra el poste calcinado con un cuerpo que se ha ido... al *fuera de campo*, desaparecido entre el humo de la hoguera y la disparidad con su entorno: sólo nos queda la huella de su presencia material. En ese intervalo entre un plano y otro se alcanza la abstracción más pura y se incoa el misterio de lo espiritual, con una ausencia del cuerpo que permite vislumbrar el alma: es la *negatividad* de la imagen que revela al espectador lo que no está a la vista a través de lo que está visible, y que se convierte en un icono que apunta a la trascendencia. En definitiva, Bresson trabaja en torno a las presencias sobre el plano, para vaciarlas de contenido y dar un giro final en el que habla al espectador a través de la ausencia al quedarse sólo con el espíritu... una vez que el cuerpo se ha ido. Por eso, intenta acceder a la esencia de la realidad espiritual sin renunciar a todo lo material, pues analiza cada elemento material (sonido, silencio, cuerpos, ritmos, estructuras...) tratando de alcanzar un misticismo que proviene del enfrentamiento constante con la naturaleza de lo real: de esta manera, siendo un autor tremendamente metafísico y abstracto, su cine es a la vez el muy realista y concreto.

Es también la manera, según Schrader, de estimular el hambre de una espiritualidad más pura, después de haber reiterado de manera ritual la cotidianidad y de haber provocado un extrañamiento en un mundo que la ha dejado en la soledad. Al privar al espectador del gusto por lo conmovedor, al moverse entre el realismo de los pequeños detalles anodinos y la sospecha de una verdad escondida tras lo trivial –etapa de *lo cotidiano*–, en el momento del martirio –*acción decisiva*– está ya en condiciones de saborear esa trascendencia... cuando se ha alcanzado la *estasis* definitiva, cuando el espectador se ha purificado de las contaminaciones formales y está preparado para una delectación más honda y permanente, más sincera que la ofrecida por la vía psicológica. Es una *espiritualidad descarnada* –en expresión de Jean Guitton–, una mística incorpórea en la que el personaje ha quedado a solas con lo Trascendente, y también el instante en que la Doncella hace ejercicio supremo de libertad y expresa el máximo grado de humanidad/espiritualidad: es el término de un *via*

¹³ LOSILLA, C.: *Un cineasta esencial. Robert Bresson*, en Dirigido por, 287 (febrero 2000), pp. 56-57.

crucis en el que ha ido despojándose de todo lo accesorio para quedarse con lo esencial. Al final, se habrá alcanzado el dramatismo por el conjunto de la obra y no por escenas concretas cargadas de psicologismo: cada plano y cada escena se habrán construido concatenadamente en orden a un final místico y espiritual, fusión de las formas artísticas y del misticismo religioso en el que el artista y el público deben “ser pacientes y sentirse tan vacíos como sea posible” sin saber lo que ocurrirá en ese camino hacia lo desconocido¹⁴.



En la hoguera, los personajes de Bresson siguen siendo tipos populares sin apenas gestualidad

Y es que Bresson considera que para participar de lo *completamente Otro* se requiere una reducción máxima de la percepción sensitiva, de forma que la conciencia pueda despertar de forma pura: es necesario “limitar las asociaciones emocionales a un pequeñísimo punto de emoción, que es el que nos revela y nos lleva a la *estasis* trascendental”¹⁵, algo que se dará al confrontar al individuo que se mueve en lo cotidiano con un entorno en el que se sienta extraño (*disparidad trascendental*). Esa *disparidad* se consigue por la duplicación de lo cotidiano –por medio de acciones y diálogos repetidos o en *off* que no nos dicen nada nuevo

¹⁴ SONTAG, S.: *Spiritual Style in the Films of Robert Bresson*, Nueva York, 1966, pp.189.

¹⁵ SCHRADER, P.: *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid, Ed. JC Clementine, 1999, pp. 17.

ni provocan sentimiento— y nos hacen sospechar de que ese realismo minucioso esconde otra realidad oculta que se resiste a aflorar: Juana parece distanciada y alienada de su entorno cotidiano frío y objetivo, cargada con la cruz de la conciencia espiritual y condenada a un martirio necesario en el que encuentre consuelo en Dios; en realidad, sus respuestas se dirigen a esas voces trascendentes y no a los jueces, y de alguna manera ya *se ha ido y liberado* de las cadenas terrenales. En el momento final de la *disparidad* se da la *acción decisiva* del martirio y la mayor tensión, cuando desaparecen las reglas de lo cotidiano y estalla la música, la emoción y el símbolo evidente.... y cuando se exige al espectador el compromiso para entrar en confrontación con *lo completamente Otro* y aceptar o no —de manera instintiva y natural— el milagro de lo espiritual: es la *transformación* del espectador que busca Bresson al trabajar sobre sus mecanismos mentales de protección emocional, y presentarle una realidad espiritual que puede aceptar libremente creando su propio *filtro*, y con ella una visión de la vida que se representa en la *estasis* final (secuencia congelada de los restos calcinados de la hoguera, síntesis armónica de lo físico y lo espiritual, y también icono e hierofanía de lo Trascendente) con la que el espectador recupera la estabilidad emocional y tiene nuevas experiencias estéticas¹⁶.

Pero, aparte de esa perspectiva sobre el estilo trascendental de Bresson, su obra puede estudiarse desde la vertiente del pensamiento jansenista que la alienta, y entonces entender ese despojamiento formal como una manera de llegar al *corazón del corazón*, a la caja negra en la que se traban las decisiones morales del hombre. Porque la máxima preocupación de Bresson —patente en las películas del *ciclo de prisión*, que incluye “*El Proceso de Juana de Arco*”— es dirimir lo que sucede es ese espacio íntimo en el que confluyen la libertad personal, la acción de la Gracia y el azar de las circunstancias, allí donde el individuo se debate entre la culpa y la posibilidad de redención, donde choca su deseo de trascender un mundo de pecado y la constatación de su limitación y debilidad¹⁷. En ese sentido, se entiende mejor la referida pasión o cruz que sufre la conciencia de Juana, condenada a un martirio físico y espiritual necesario, que debe pasar por la repetida humillación/incomunicación para acceder después —una vez purificada en el Proceso y en las formas cinematográficas— al ámbito reservado a lo

¹⁶ SCHRADER, P.: *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, Madrid, Ed. JC Clementine, 1999, pp. 94-ss.

¹⁷ LLANO, R.: *Robert Bresson, testigo del mal*, en Nueva Revista, 69 y 71 (mayo-junio y septiembre 2000).

puramente espiritual. Por eso, su *cinematógrafo* ascético responde, en definitiva, al espíritu riguroso y sobrio de quien contempla al hombre en un entorno hostil y en lucha contra su propia naturaleza, con un afán por alcanzar la libertad espiritual y la salvación... que se llena sin embargo de angustia al apoyarse sólo en su voluntad, al impregnarse de una vocación de mártir que sólo puede terminar con la muerte.

CONCLUSIONES. LA REALIDAD SENSIBLE Y LA TRASCENDENCIA. PRETENSIONES Y LÍMITES DE DOS ARTISTAS ESPIRITUALES. EL PLANO Y EL FUERA DE CAMPO

Hasta aquí, hemos visto cómo Dreyer y Bresson aspiraron a trazar una historia interior de la Doncella de Orléans, a descubrir en su alma las huellas de lo divino a través de la materia de la imagen y del sonido (un estilo formal que sirva para transmitir una realidad espiritual, de la misma manera que lo humano y lo divino confluyen inseparablemente en el alma de Juana), o a abordar temas como la intolerancia y el conflicto de conciencia que sufre la joven Juana. Su cine de la autenticidad y la abstracción o su *cinematógrafo* de los *modelos* y la austeridad no eran sino formas de recoger fragmentos escondidos de vida real, de recrearlos de acuerdo con un estilo e idea artística muy personales, para después acercárselos a un espectador que debía sentir lo humano o percibir lo espiritual que se alojaba en el fondo de un alma sencilla que se debatía entre el dolor y la fe, entre la vida y la muerte. Ambos partían de una realidad material como vía de acceso a lo espiritual, de un concepto de esencialidad y despojamiento de lo accesorio, de un distanciamiento del teatro y del naturalismo, de un rechazo de cualquier artificio que entrañase falsedad o mero embellecimiento formal. Pero cada uno recorrió su propio camino a partir de presupuestos distintos: Dreyer bebió del expresionismo alemán depurando los gestos con unos rostros auténticos que eran recogidos por primeros planos (*realismo psicológico*), y nos los ofreció por medio de un montaje vertiginoso que buscaba la implicación emocional del espectador; en cambio, Bresson optó por prescindir de todo lo que hablase de experiencia humana y de expresión gestual, para apoyarse en lo cotidiano y en la disparidad que lo real ofrecía, e iniciar así un recorrido ascético que debía conducir a lo puramente espiritual y al compromiso con el misterio. De esta manera, en un caso se accedería a lo invisible desde la presencia, lo subjetivo y lo cultural; mientras que en otro se haría desde la ausencia, lo objetivo y lo universal.



El madero calcinado y vacío como manifestación del alma (y del cuerpo), en fuera de campo

Son, en cualquier caso, intentos de aproximación a un misterio insondable por medio de indagaciones introspectivas que rastrean la huella de lo Inefable, y que quedan reflejadas de manera dispar en el plano. Son acercamientos a una trascendencia inmanente en la que lo divino debe mostrarse por sus efectos: una especie de *fenomenología del espíritu* que Dreyer busca a través del psicologismo y de lo más humano –la *Pasión* de una mártir–, mientras que Bresson lo hace desde un espiritualismo descarnado –el *Proceso* no es más que la lucha por alcanzar una verdad interior que libere–. Además, el danés da muestras de sus raíces luteranas al interesarse por una joven atribulada que sufre la intolerancia religiosa de su época (vertientes psicológica y sociológica), mientras que el francés respira aires jansenistas y centra su atención en el conflicto moral y en la dialéctica entre libertad y Gracia (perspectiva más metafísica y espiritual). Por otra parte, ambos se sirven de recursos estilísticos encaminados a enfrentar posturas existenciales y religiosas, derivando Dreyer hacia una caracterización maniquea que impregna cada plano de tensión emocional con un montaje de choque, y solventándolo Bresson con sutileza para buscar el dramatismo desde el extrañamiento entre la ritualidad de lo cotidiano (Juana se comporta con normalidad al hablar de las voces) y la

tensión de un acontecimiento trágico... que conduzca finalmente a la quietud y al compromiso ante el misterio.

Ambos eluden teofanías aparatosas y se niegan a superar el ámbito intimista de la fe que experimenta la joven Juana. Prefieren quedarse en una religiosidad intuitiva o en una racionalización poética de la fe que excluye cualquier realidad sobrenatural exterior manifiesta, y obvian un carácter personal de la divinidad: Dreyer traza un misticismo psicológico desde la paz que recupera el rostro de Juana con las intervenciones *fuera de campo* de Dios y de su Gracia, mientras que Bresson lo vislumbra desde el silencio y quietud que deja el cuerpo –y el alma– sustraído por Dios con la muerte... al colocar al espectador frente al misterio. Uno se sirve del plano para buscar *hacernos creer en lo que vemos* (por presencia), y otro *en lo que no vemos* (por ausencia); uno *encarna* lo espiritual y lo muestra a través del rostro, mientras que el otro desmaterializa el espíritu hasta perder contacto con lo terreno; uno trata de escrutar en la conciencia para acusar a los intolerantes e hipócritas, y el otro se plantea el dilema moral con la libertad, la obediencia y la Gracia que *pelean* por la salvación eterna. Y, sin embargo, ninguno mira hacia lo Inefable y lo Trascendente en sí mismo, quizá porque no se pueda representar... y tengamos entonces que contentarnos con evocarlo desde sus efectos en el alma de la Doncella de Orléans. En cualquier caso, a modo de conclusión y síntesis conciliadora entre ambos artistas, podríamos considerar esos *fuera de campo* utilizados como el lugar que encontraron para reflejar lo espiritual de la única manera posible (a través de lo sensible o por su superación/purificación hasta el misterio), como el espacio que quedaba reservado para la actuación invisible de la Gracia divina¹⁸, ciertamente en una línea fenomenológica del espíritu y con una religiosidad intuitiva... pero que sin duda trascendía la inmediatez de la materia.

¹⁸ Esta manera racionalista de intentar explicar el misterio y las aparentes paradojas en el comportamiento de Juana es rechazada por Eric Rhode –*Tower of Babel*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1996, pp. 41-43– al considerarlo como “un salto de pensar por delante de las líneas” (del texto), y resolver el problema con un “y de repente... ¡la Gracia!”.